

MARIO PILO

L'ESTETICA NATURALISTA FRANCESE

LA DOTTRINA DEL GUSTO

IN G. M. GUYAU



ROMA

CROMO-TIPOGRAFIA CARLO COLOMBO

Via della Missione, 3

*Del Istituto Graf,
ingrandito veramente,*

Mario Tilo

L'Estetica Naturalista Francese

LA DOTTRINA DEL GUSTO IN G. M. GUYAU. ⁽¹⁾

Le dottrine estetiche del Guyau sono oggi più che mai argomento d'attualità, oggi che delle intime relazioni tra l'arte e la vita sociale si fa un così gran disputare, oggi che la battaglia ferve più decisiva che mai intorno alla vessata questione del compito educatore ed umanitario, che altri vorrebbe imporre, ed altri quasi vietare ai sacerdoti della bellezza.

Il Guyau, come il Nordau, come il Tolstoj, si schiera piuttosto coi primi che fra i secondi, quantunque a dir vero rimanga ben addietro dalle tendenze tirannicamente socialisteggianti dell'uno, come dalle esigenze eccessive dell'altro a favore d'una impossibile arte universale, accessibile a tutti ed a tutti feconda d'elevazione morale.

(1) Vedi *La dottrina del Bello in G. M. Guyau* nella « Vita Italiana » del 16 novembre 1897; e *La dottrina dell'Arte in G. M. Guyau* nella « Rivista d'Italia » del 15 maggio 1898.

Esaminare e discutere dunque le sue idee, che sono ancor quelle di tutta una scuola, e d'una scuola che non solamente si appoggia a solide basi di tradizione, ma pure, mutata veste e linguaggio, si accinge animosa alla conquista dell'avvenire ; esaminare e discutere, dunque, le idee del Guyau sul gusto che guida l'artista nel suo lavoro di produzione come il pubblico nel suo giudizio di approvazione o di biasimo, è occasione opportuna ad entrare nel vivo del controverso problema, ad analizzarlo nei suoi elementi, ad esporne in serie ordinata i fattori essenziali, ad illuminare le vie complicate che posson condurre alla sua soluzione definitiva.

*
* * *

Il gusto dell'artista, ho detto, ed il gusto del pubblico ; distinguendo l'uno dall'altro, ma insieme unendoli in una sola espressione, e quasi unificandoli in un solo concetto : giacchè la distinzione che io stesso ho posta altra volta, seguendo il criterio tradizionale e comune, tra l'attitudine a sentir la bellezza e la facoltà di produrla, non ha in ultima analisi troppa ragion di sussistere. Il buongustajo, l'amatore, non è in fondo che un artista mancato, o per pigrizia, o per difetto di occasione, o per circostanze secondarie d'ambiente, o per incompletezza innata di qualcheduno dei complicati congegni, per cui prende corpo e figura sensibile l'irrequietezza espansiva degl'interiori fantasmi ; ma è uno che sente e che soffre tuttavia la insoddisfatta nostalgia dell'arte. Ogni spettatore è sempre, poco o molto, in quanto e per come gusta, un creatore

del suo proprio piacere, e quindi un artista; se il suo godimento non fosse che passivo, inerte, lo stesso oggetto naturale od artistico dovrebbe fare anche su tutti gli altri la stessa, l'identica, impressione che su di lui; mentre invece su cento spettatori ogni oggetto è sentito in cento maniere diverse, secondo le cento diverse serie d'associazioni che la sua percezione produce nelle anime loro; se queste non sono indifferenti e distratte (chè allora non è più caso di godimento estetico), se nel contemplar la bellezza ci metton dell'attenzione, della iniziativa, della spontaneità, dell'amore, insomma dell' « io », esse ne sono in gran parte le autrici, sebbene senza saperlo, il più delle volte. Insomma, bisogna essere artisti per essere buongustai, non meno, quasi, che buongustai per essere artisti: giacchè, se ci vuol del buon gusto per scegliere nella realtà presente o negli archivî della memoria il soggetto d'un'opera d'arte, ci vuole pur anco del genio creativo a tradurre dentro di sè in giudizi analitici ed in sintetiche sinfonie le bellezze di linee, di colori, di ombre, di rilievi, di sfumature d'un paesaggio reale; le suggestioni affettive, delicate e profonde, che emanan talvolta dagli spettacoli più comuni della natura; i pensieri intensi, le estasi ideali che in pochi segni esteriori può imprimer l'artista in un rapido accesso di genialità.

Il godimento che prova l'artista a produrre, ha il suo equivalente perfetto in quello che prova lo spettatore a capire: piaceri estetici entrambi, e non già questo del tutto passivo, nè quello del tutto attivo, ma l'uno e l'altro passivi ed attivi ad un tempo; l'artista contempla sovente anche da spet-

tatore l'opera propria, e sempre, poi, il soggetto da cui la ritrae; e del pari lo spettatore penetra in essa talvolta con l'anima propria, e l'investe della sua stessa personalità, e l'interpreta a modo suo, la trasforma, l'assimila, e ne fa quasi, idealmente, una nuova creazione.

Ed è per tutto questo, che io ora credo doversi fondere in una sola la trattazione dei fattori del gusto recettivo e di quelli della vena produttiva, che nella « Estetica » (Milano, Hoepli, 1894) avevo tenuta divisa in due sezioni, l'una faciente parte della psicologia del bello, l'altra della psicologia dell'arte.

*
* * *

Giovanni Maria Guyau (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, libro I, capitolo 6) non ha che un accenno fugace a questo men comune punto di vista da cui si può scorgere il gusto; e, come più altri che pure l'avevano prima intravisto, non ne trae poi il largo partito che avrebbe potuto, in favore della sua tesi fondamentale. Egli infatti non parla poi più, altrove, che del genio artistico, come facoltà produttrice del bello, senza ulteriore riferimento al gusto estetico, come attitudine ad assaporarlo soltanto intimamente e tacitamente.

Caratteristica del genio, in questo più largo e comprensivo senso della parola, è per lui (*L'art au point de vue sociologique*, capitolo II, paragrafo 1) la potenza della immaginazione; giacchè è per mezzo di essa, che l'arte può sovrapporre al mondo reale quel suo mondo ideale, alla società in cui viviamo quella sua società nuova, che rappresentano,

come il mondo e la società celeste degli asceti, una creazione *a priori*, un'evocazione *ex nihilo*.

Parrà dunque, l'artista, alcuna volta magari un visionario, ma spesso sarà invece un veggente; non sempre, nell'alto suo spirito, reale ed ideale si confonderanno semplicemente, o questo sopprimerà quello; ma più sovente il secondo non sarà in lui che l'evoluzione e la sublimazione del primo, come la visione divina sarà la trasfigurazione dell'immagine bruta.

Se per l'arte bambina il creare non è che un sognare ad occhi aperti, fantasticare sbrigiatamente, abbandonare il cervello e la mano a una cieca attività sonnambulica senza vincoli, nè leggi, nè fini prestabiliti (o dolce, o cara, o ingenua, o davvero consolatrice e ristoratrice maniera di essere artisti!), per l'arte adulta esso è invece un lavoro cosciente e voluto, preordinato e disciplinato, inteso ad un fine e consacrato ad una missione; se quello è l'amore spensierato e superficiale della donnina leggera, questo è l'affetto materno accorato e devoto, direbbe il Balzac, la gestazione pensosa, il sacrificio del parto, l'allevamento paziente, l'opera diurna tutta premure e tutta umiltà.

Tutta umiltà: il vero genio, infatti, tende a spersonalizzarsi, quasi, a semplificarsi, a rendersi primitivo, ingenuo, cosmopolita, per sentire come chiunque altro, per parlare ad ognuno il linguaggio di tutti, per dirgli con le parole più facili le più profonde e più alte e più grandi cose. La distinzione tedesca di genî soggettivi e oggettivi, è un poco superficiale: tutti i genî son soggettivi, perchè personali e diversi nel modo di sentire ed in quello di esprimere; e tutti del pari sono oggettivi, per la

universalità delle cose che scorgono, e del linguaggio da essi parlato.

Ora, è pur vero che da questo contrasto fra un massimo e un minimo di personalità che caratterizza ad un tempo i due aspetti diversi dell'anima loro, è breve il passo allo sdoppiamento deciso della personalità stessa, alle alternanze, alle intermittenze, alle incoerenze, alle mutevolezze proteiche dell' « io », che spesseggian nel genio troppo simmetricamente a quello che accade di regola nella follia; ma è vero pure, che a questa manca sempre e del tutto quella vastità di poteri comprensivi e creativi, ch'è propria di quello: nel quale, inoltre, anche se sia con troppa insistenza rivisitato, come le vecchie case, dai fantasmi che l'han lungamente, intensamente ed appassionatamente posseduto e abitato, qualcosa grandeggia sempre di troppo, perchè si possa scorgervi come fenomeno predominante, e qualificar di totale degenerazione, ciò che non è che parziale screpolatura in un vasto e solenne edificio. Accanto al genio parziale, esclusivamente intensivo, in cui una sola facoltà predomina su tutte le altre, e le abbaglia e persino le eclissa, sorge del resto « a miracol mostrare » anche il genio vasto sintetico e armonico, quale il divino Leonardo, la cui colossale e incrollabile mole sfida il piccone sgretolatore di tutti gli psichiatri dell'universo.

*
* * *

Io peraltro non condivido che in parte e con molte riserve questi concetti: non sempre, a parer mio, il genio, o meglio il gusto, così nell'artista

come nell'amatore, richiede un'immaginazione fuor del comune; non sempre un mondo ideale, una società trascendente, sono il prodotto delle sue visioni deliranti; ma molto più spesso l'artista ritrae semplicemente quello che vede, poichè lo trova già bello abbastanza, e lo spettatore ammira di nuovo nell'opera d'arte quello che aveva ammirato di già nella natura, con animo semplice, cheto e sereno: all'uno ed all'altro son sufficienti la percezione chiara ed intensa degli aspetti fisici delle cose, ed, al più, la memoria tenace dei più caratteristici ed essenziali esteticamente, che sono quelli da cui, per via di raffronti mnemonici, emerge più viva la sensazione della bellezza. Questo, è quanto è necessario e sufficiente a costituire il gusto, così per chi gode il bello passivamente, come per chi attivamente s'ingegna a ritrarlo; questo, e null'altro; il resto è un di più, che, come già dissi e mostrai nello studio sulla dottrina dell'arte in Guyau, eleva di grado in grado le gerarchie del gusto, mano a mano che quegli aspetti sensorî ch'esso deve prima di tutto e soprattutto sentire e volere, vanno assumendo valori e significati sentimentali, intellettuali o ideali. Colui che per queste suggestioni superiori perde di vista quelle impressioni sensorie, colui che finisce per non percepire, o meglio appercepire, quasi più affatto i colori e le forme ed i suoni e gli odori e i sapori, perchè ormai tutto assorbito e posseduto dalla passione e dalla filosofia e dalla metafisica delle cose, costui non è più un esteta; e se tenta di esprimere ciò che sente, non potrà farlo oramai più da ar-

tista, ma semplicemente da propagandista, da professore o da apostolo.

Il Guyau parla di creazioni *a priori*, di evocazioni *ex nihilo*: frasi da accogliersi in un senso molto relativo, come risulta chiaro da ciò ch'egli dice poco più oltre su questo proposito; ma ad ogni modo sempre allusive soltanto ad un grado dell'arte, e quindi a un livello del gusto in chi la produce ed in chi la contempla, molto elevati e non punto comuni. E tutto il resto dell'arte, e degli artisti, e del pubblico? O i gusti inferiori, più semplici, più primitivi, più volgari, se volete usar questo termine dispregiativo, e puerili e selvaggi, magari, non sono più gusti? Non sono più oggetto d'estetica? Che si direbbe del naturalista che non tenesse conto anche del protozoo, dell'alga, dei minerali meno stupendamente cristallizzati?

E quanto alla distinzione dell'arte bambina e dell'arte adulta, risponde essa, così com'è posta, alla verità storica? Pare di no: l'evoluzione dell'arte va anzi appunto nel senso inverso, dal semplice ornamento delle cose e degli atti necessari alla vita individuale e sociale, dall'opera disciplinata e preordinata a fini esteriori, verso la libertà assoluta, l'autonomia completa, l'abbandono sbrigliato a tutti i capricci del gusto, ed a tutte le esigenze sempre più varie e raffinate del puro piacere: piacere, s'intende, d'ogni grado, dal più rozzo e materiale, al più spirituale e quasi superumano.

Giuste, invece, pressochè in tutto, le idee sul genio, inteso nel significato abituale e più ristretto della parola, di facoltà creatrice straordinaria e titanica: sono, approssimativamente, anche le mie,

con questa sola riserva, peraltro, ch'io nego la umiltà del genio di fronte ai suoi simili, o meglio a quelli che non lo sono che fisiologicamente; il genio, se è umile, non lo è che di fronte alla maestà infinita della Natura, o di Dio, se in esso egli si piaccia di personificarla; ed è soltanto in causa di questa reale umiltà cosmologica e filosofica, che talvolta si genera in lui l'apparenza, la sola e fallace apparenza, di un'altra umiltà democratica e sociologica, che stonerebbe decisamente con tutta la positiva psicologia del genio.

*
* * *

Tutti i fattori della sua produzione, come quelli della produzione di qualsiasi altro fenomeno biologico, psicologico o sociologico, posson ridursi alle due grandi categorie dell'eredità e dell'ambiente; ma, nota giustamente il Guyau (A. S., II, 2), con effetti così complicati, profondi, riposti, con reazioni così vive, energiche, autonome, da confonder l'analisi più paziente, da sviar la ricerca più sagace, in un dedalo inestricabile di combinazioni e d'interferenze. Onde la vanità e l'inutilità (e qui mi sembra davvero che il nostro autore esageri un poco) degli studi sempre più minuziosi e sempre più sterili, intorno ai luoghi ed ai tempi in cui queste o quelle forme d'arte fiorirono (Taine), e intorno alla persona ed ai casi degli artisti che loro diedero il nome (Sainte-Beuve). Il solo, vero, grande ed intimo documento, è l'opera; il resto è superficiale, casuale, contingente, o meglio, per ora e

allo stato attuale delle nostre cognizioni, non riducibile in leggi.

La razza? Ma quale razza, egli chiede, è pura, oggidì?

Il paese? Ma non sono forse compatrioti Corneille e Flaubert, Bach e Mendelssohn, Sanzio e Buonarroti? L'epoca? Hennequin ha compilato un lungo catalogo di genî artistici in aperto dissidio col tempo loro, con la filosofia, coi gusti, coi costumi della società da cui pure vennero fuori. Gli è, che razza, paese, tempo, sono fattori essenziali ed onnipotenti della psicologia dei mediocri, e quindi dei più; ma non son che un sostrato, una base, un piedistallo massiccio e brutto, dall'alto del quale il genio vede molto più in là, molto più chiaro, molto diverso. E più si viene verso di noi, e più da noi si va ancor oltre nel senso dell'avvenire, più l'individuo si distingue e si afferma, osserva a ragione lo Spencer, anche tra gli artisti di second'ordine.

Esiste forse un'arte, uno stile del secolo decimonono? Esiste forse, a rigore, una letteratura francese, una pittura italiana, una musica tedesca contemporanee, come qualcosa di omogeneo, sia pure approssimativamente, e di ben distinto dalla letteratura russa, dalla pittura spagnuola, dalla musica inglese? Dei veri abissi si aprono tra artista ed artista compaesani e contemporanei, mentre le più inverosimili telepatie si propagano fra le anime più lontane attraverso gli spazi ed i tempi, almeno nell'ambito dell'arte superiore ed aristocratica. Sicchè oggi è più vera e giusta che mai la sen-

tenza di Hennequin, che l'arte autenticamente propria e caratteristica d'un secolo o d'un paese o d'una razza, non è già quella dei loro genî individualmente maggiori, ma bensì quella che là ed allora trovò più largo consenso e suscitò più vasta simpatia nel gran pubblico popolare: quella sola è realmente sintomatica, significativa, rappresentativa dell'indole generale del luogo e della gente; è portando su essa la nostra maggiore attenzione, e mirando per essa medesima più che agli autori agli ammiratori, che solo potremo rifare da veri naturalisti la storia del gusto collettivo; ed è solamente determinando la gerarchia delle opere in base al successo spontaneo e generale, che si farà della storia dell'arte oggettiva e sociologicamente scientifica; se no, saranno giudizi soggettivi, acuti e profondi fin che si vuole, ma di valore puramente individuale e arbitrario: Lorenzo Stecchetti, dunque, non Enotrio Romano; Pietro Mascagni, non Arrigo Boito; Giacomo Grosso, non Giovanni Sargentini.

*
* *

Osservo: che la complicatezza dei fatti psicosociali, fra i quali giustamente il Guyau annovera il genio, non solo non è una buona ragione per abbandonarne lo studio accurato e perseverante; ma è anzi argomento eccellente per estendere e approfondire più vastamente le indagini, per moltiplicare in ogni senso le più diverse ricerche analitiche, per metterne a contributo tutti i risultati sicuri, per quanto empirici e incoerenti ci appaiano uno per uno, allo scopo di cimentarli al crogiolo.

della sintesi ed alla convergenza dell'induzione; si potrà non indovinare alla prima, formulare magari qualche dottrina fallace, brancolare agl'inizi in un dedalo di contraddizioni e d'errori: ma è ben per di là, che in ogni materia si è sempre passati, prima di giungere alla conquista definitiva del vero. Il solo documento è l'opera? Ma se è appunto l'opera, quella che si tratta qui di spiegare! E l'opera d'arte, come ogni altro fenomeno di questa terra, è pure il prodotto di una coincidenza di forze, che, per quanto apparentemente fortuita, accade perchè deve accadere, cioè per la natura e per le condizioni d'azione delle forze stesse.

Si nega l'azione della razza sul gusto, col vano pretesto che nessuna razza oggi è più pura. E con ciò? Prima di tutto, siamo ben lungi, malgrado tutti gl'innesti e gl'incroci, dall'aver fusa in una tutte le razze, ed anche dall'aver cancellate le caratteristiche fondamentali di ognuna: il tedesco è sempre tedesco, il francese, francese, e lo spagnuolo, spagnuolo; e basta entrare in una esposizione internazionale d'arte, in cui di sala in sala siano raggruppate le tele ed i marmi secondo le differenti nazionalità, perchè, dall'insieme di ognuna, salti all'occhio l'impronta speciale che la distingue dalle altre. Poi, è appunto compito nostro, anche quello di ricercar nelle razze più miste l'azione dei varî elementi etnologici, e fin nei singoli individui a quali combinazioni d'attitudini ataviche eterogenee possa esser dovuto questo o quell'altro carattere del loro gusto: magistralmente l'ha fatto il Carducci per Dante, nei cui lineamenti egli scorge l'antico profilo etrusco, la razza jeratica cul-

trice delle tombe e dei cupi misteri ultramondani; nell'atavismo paterno di Cacciaguida, vede giustificato il suo vanto d'esser di origine romana, e trova il perchè della dirittura incrollabile di quell'anima salda, del senso giuridico che pervade tutta l'opera sua, della percezione chiara e perenne della realtà, che ne fa uno scrittore verista non meno che metafisico e simbolista; e nel nome dell'ava lontana materna Aldighiera segnala l'innesto germanico, l'eredità longobarda, la forte ed ingenua, e nervosa e romantica tempra che scatta e guerreggia e s'accora da un capo all'altro del gran poema divino, profondo e sincero, lucido e intenso, profetico e storico, lirico ed epico, drammatico e satirico, sublime e grottesco, pauroso e trionfale tutto ad un tempo. E lo stesso Guyau non attribuisce forse in un altro punto del libro, (A. S., IX, 4) cadendo così in una istruttivissima contraddizione, la poesia del Richopin, la violenta, selvaggia, plebea, fanfaronesca, sacrilega poesia che vorrebbe schiaffeggiare Domineddio, spogliar nuda e inchiodare alla gogna Madre Natura, stuprare le vergini stelle, e brancicare la Dea Ragione come una prostituta, alla sua gialla razza d'origine, la turanica, barbara e zingaresca, predona e incendiaria, scannatrice di bimbi rachitici e di poveri vecchi rimbecilliti?

Uno stesso paese, poi, ci dà Corneille e Flaubert, Bach e Mendelssohn, Sanzio e Buonarroti. Si capisce! E che l'ha mai preteso che tutti gli scrittori nati fra il Reno e i Pirenei debbano o possano esser tirati ad immagine d'uno solo, e così tutti i musicisti partoriti dal suolo tedesco, e tutti i pittori del Bel Paese, come altrettanti fogli di soldatini cromo-

litografati? Ma pure, come sono ben francesi i due primi, e ben teutonici gli altri, e bene italiani gli ultimi! E come è bene ebreo prima, e ben germanico poi, e ben francese infine, per razza, intanto, e per successivi innesti climatici, e chissà non anche etnici, Arrigo Heine!

E così per l'influenza dei tempi: certo, qualche genio isolato potrà precorrere i suoi, od erigersi in essi sublime su tutti i contemporanei; ma come nulla vien fuori dal nulla, anche il genio grandeggia in virtù delle forze immani ed oscure che pulsano inerti nel suo sottosuolo, e che passano in lui dallo stato latente alle attive energie creatrici; ed è solo per l'illusione prospettica a cui dà luogo la molto imperfetta nozione da noi posseduta sui secoli andati, che ora ci sembrano così soli e così grandi i pochi genî ufficialmente riconosciuti nei testi scolastici della gloria. Ad ogni modo, e malgrado tutte le differenze e le originalità individuali, e tutte le reminiscenze e scimmiettature retrospettive, esiste, sì, un'arte propria nel suo insieme del secolo nostro, come esistette, pur senza precisi limiti cronometrici, un'arte del secolo decimottavo, come si determinerà un'arte nuova nell'imminente vigesimo: appunto come le differenze fra il cane e il gorilla e il kangaro non escludono i caratteri generali dei mammiferi, nè mettono in forse l'esistenza di questa classe le reminiscenze del rettile o dell'uccello che rendono così singolare l'ornotorinco, nè le potenze mentali straordinarie che elevano l'uomo così immensamente al di sopra dei bruti dai quali organicamente discende.

Lo stesso Guyau cita infatti, senza decisamente negar che ci sia molto fondo di verità, e non combattendone che la prima parte, (S. E., III, 1) l'opinione di Zola e degli zoliani a sfavore del verso, in cui essi vedon qualcosa di fisso, d'assoluto, di definitivo, che urta con la mobilità, la relatività, la evolubilità del pensiero moderno; il poema, poi, è un fatto che ci produce oggi la stessa impressione della piramide: impressione di pesantezza plumbea, d'immanità paurosa, di invano superstita anacronismo. Gli è, che anche ammettendo col Guyau che la prima parte di questa tesi sia esagerata, e che il verso in generale sia connaturato con l'uomo e rappresenti la forma più naturale d'esprimere l'emozione poetica, come quello che col vario suo ritmo può meglio riprodurre e quindi suggestionare il ritmo del cuore nel suo battito accelerato, o quello del respiro nei suoi aneliti più profondi; ammesso anche questo, dico, rimane incrollabile verità che il verso stesso si modifica profondamente ad ogni modificarsi del sentimento da cui emana, e comē si trasformò nell'intima sua tessitura in seguito alla rivoluzione romantica or sono tre quarti di secolo, così si è trasformato anche ora sotto i nostri giovani occhi, e si va ancora evolvendo sotto l'influsso dapprima della rivoluzione naturalista, ed oggi di quella che ancor non ha nome nè meta precisa, ma che pur tende ben chiaramente ad un'arte nuova, più ricca, più spirituale, più pura: e già corre e vibra più rapido e denso (P. E., III, 5), più concettoso e più vario, più arduo e profondo; la parola, anzi, non è ormai più il nudo segno del pensiero, ma n'è divenuta piuttosto il lievito evocatore; poesia essa

stessa nel suo suono, nelle sue simmetrie, nei suoi richiami, genera e suscita poesia attorno a sè, più, assai più, che non dica col suo significato immediato e diretto; e riffette, si voglia o no, una tendenza irrequieta, un'aspirazione indefinita delle anime nostre, che per essere oscura e imperfetta non è men vera e reale, e per aver avuto forse dei precursori lontani nei secoli più diversi, non è meno propria, nel suo diffondersi e imporsi universalmente, del nostro.

*
* *

Alle influenze del ceto sociale da cui si viene o nel quale s'è entrati, a quelle, ereditarie ancora, della famiglia, del sesso, dell'età, sul gusto dell'individuo, il Guyau non ha nei suoi libri quasi nessun accenno, se non fugacissimo, là dove parla della natura contingente e relativa del bello (P. E., I, 7), e più avanti ancora, dicendo della identità dell'idea di bellezza con quella di godimento, e notando come, ad esempio, la massiccia femminilità brutta della villana analfabeta soddisfaceva pienamente ai bisogni ed ai desideri estetici del plebeo, mentre ai bisogni ed ai desideri nostri occorre la fragile e fine bellezza aristocratica, fatta di nervi e di trine, di spirito e di *rêveries* (P. E., I, 2).

Delle variazioni veramente individuali, poi, che risultano da combinazioni e coincidenze nuove ed uniche di vecchi e comuni fattori d'ogni natura in singoli esseri privilegiati, e che io ho notate nell'ultima edizione, quella spagnuola, della mia « *Estetica* » (1) sotto il titolo « Le singolarità del gusto »,

(1) Madrid, *La España editorial*, 1898.

il Guyau (P. E., II, 6) fa giustamente l'essenza dello stile; e trova nell'interpretazione soggettiva della realtà quella « equazione personale », che non necessaria sempre, e talvolta anche dannosa, allo scienziato, costituisce invece il più alto titolo di nobiltà per l'artista: tutte le altre sue doti, anzi, non hanno al confronto di questa che un'importanza assai secondaria, come quelle che facilmente si possono conseguire con la sola forza dello studio e della pazienza, mentr'essa sola è dono divino concesso unicamente agli Eletti.

E' vero, che quanto più l'artista è personale e singolare, quanto più le sue creazioni sono caratteristiche non solo del luogo e del momento, ma soprattutto del temperamento da cui si sprigionano, tanto più limitato nello spazio e nel tempo sarà fatalmente il loro successo (A. S., IV, 3). Ma che importa? L'artista che è riuscito a piacer fortemente e in un modo nuovo e tutto suo, sia pure per un sol giorno ad una sola persona, non ha del tutto fallito alla sua missione. Un sentimento intenso, una tecnica semplificata, un'intelligenza vigile e aperta, una fresca verginità di sensi, quasi un sereno stupore della vita, come traspare dai grandi occhi attoniti dei bambini e dei primitivi, ecco, secondo il Guyau, ciò che costituisce il fondo essenziale della psicologia dell'artista di nascita.

*
* *

Venendo poi ai particolari, e cominciando dai caratteri somatici, dai sensi, dai nervi, dal sangue, dalla costituzione fisica, insomma, nelle sue rela-

zioni col gusto, troviamo concorde nelle idee nostre il Guyau, dove, nell'attaccare a fondo quella ch'egli chiama recisamente e sinteticamente « la letteratura patologica » (A. S., XI, 4), ne mette in rilievo le strette affinità con quella dei pazzi e dei criminali: e, se non pazzi, nevropatici almeno ne sono i romanzieri e i poeti più celebrati nei loro cenacoli; e, se non criminali d'azione, almeno di fantasia ne sono i lor drammaturghi ed araldi, artisti feroci assetati continuamente, almeno a parole, di vino e di donne e di sangue; povera gente spinale, impulsiva, irascibile, stracca, incapace di vivere e di lavorare senza l'uso e l'abuso quotidiano d'eccitanti e di tossici fisici e psichici, ossessionata volta a volta da immagini, da fobie, da idee fisse e ricorrenti ad ogni momento con tormentosa insistenza; miseri squilibrati di corpo e di spirito, che amano le figure orribili, che si compiacciono del cancro che li rode dentro, che, incapaci all'azione, che è cosa di sani, s'affondano nell'analisi, la quale, così esagerata, è ruminazione delirante e sterile indagine senza costrutto; sciagurati tormentatori di sè e degli altri, isolati dal mondo e dal consorzio umano a causa dei loro sensi degenerati e fallaci, perenni sorgenti per essi di strane illusioni e di delusioni amare, costoro subiscono il feticismo superstizioso di certi segni, linee, colori, parole o combinazioni di note che siano, e li credono cabalistici e dotati di sensi arcani e di poteri occulti, e ne fanno uno sfoggio, uno spreco, un'ostentazione fantastica non meno che incongruente; negletti o derisi, minacciano, urlano, si convellono, cedono a veri attacchi epilettici, piombano in cupe e mute disperazioni, si

risolleivano in fatui atteggiamenti di vanagloria puerile, di superumano egotismo, di non sincero disprezzo pel volgo profano; e spesso finiscono per congregarsi fra loro in ristrette combriccole, in chiusi cenacoli mistici e bui, vere associazioni di malfattori dell'arte, se non della vita, malati selvatici ed intrattabili, senza affetti durevoli e senza seguito, se non di deboli di cervello, intronati ed ipnotizzati dal loro sbraitare ciarlatanESCO.

*
* *

Non ho potuto, nel riferire questi, più che severi, massacranti giudizi del Guyau su certe scuole moderne, discernere in modo reciso la parte strettamente relativa ai fattori somatici del gusto che le informa, da quella che già appartiene ai fattori psichici; perchè, come si vede, esse vi sono troppo intimamente intrecciate, anzi unificate in un sol tutto, che ad ogni modo dimostra però assai chiaramente quanta importanza annetta il Guyau al temperamento fisico, alla costituzione nervosa dell'individuo, allo stato fisiologico o patologico del suo organismo, nella formazione del gusto e nello indirizzo dell'arte: facendone così ed in questo campo, se non un seguace, almeno senz'altro un alleato, per quanto alla lontana e con ogni riserva, del nostro Lombroso e della sua sempre crescente falange.

Ma entrando ora più di proposito nel territorio della pura psicologia, per ricercare e mettere insieme le sparse idee del Guyau circa l'azione dei sentimenti e dell'educazione, delle opinioni e della coltura, degl'ideali e della religiosità di ciascuno sul

suo modo particolare di sentire il bello e di renderlo, la difficoltà del dividere e del discernere si fa ancora maggiore.

Lo tenteremo, tuttavia; e cominceremo, seguendo il nostro solito ordine, dal sentimento. Esso non è, certo, nemmeno per il Guyau, l'essenza del bello: ma ne può essere un elemento accessorio di tale importanza, da colorarne di sè l'impressione, da imporle il proprio carattere; tale infatti è il valore dell'osservazione, non nuova, del resto, nè del tutto originale, che l'emozione estetica esalti (P. E., I, 3) gli stati d'animo in cui ci troviamo, quali essi siano, ma, naturalmente, in misura maggiore ed in modo più chiaro ed immediato, se della stessa natura dell'impressione medesima: una musica buona esteticamente, ma senza carattere sentimentale ben definito, ci farà più gai se già l'eravamo, e più mesti se inclinavamo a tristezza; ma più d'una musica indifferente gonfierà un'anima afflitta un lento notturno di Chopin, o faranno scattare di irresistibile gioia una giovane vita bramosa di espandersi, gl'indiafolati *couplets* del Lecoq.

*
* *

E come l'impressione tutta passiva del bello, così l'impressione-espressione che sta fra essa e l'arte creativa, cioè la critica: la quale, pessimista, ottimista od indifferente, colora del tono sentimentale e morale di chi la fa, l'oggetto naturale od artistico preso in esame. Ed ora si afferma con una severità premeditata e maligna, con un accanimento feroce e selvaggio che sembra non avvedersi nè com-

piacersi se non dei difetti tecnici e concettuali del brutto, del triste e del falso, per invidia inconsapevole, forse, o per cieca burbanza, o per bisogno frenetico di sfoggiare una facile e punto gloriosa terribilità; ora tratta ogni cosa ed ogni persona alla stessa stregua della sua apatica e anemica analisi miope e minuziosa, senza dispregi ma senza entusiasmi, senza intolleranze ma senza caratteri; ed ora infine, emergendo da certe anime candide e ingenuie, da certi cuoraccioni di marzapane, colora tutto di rosa e tutto cosparge di zucchero e di giulebbe, lodando in buona fede ogni cosa che capiti nelle sue mani morbide e paffutelle, e trovando sempre che tutto va per il meglio nel migliore dei mondi possibili.

Per il Guyau (A. S., III, 1), se non proprio quest'ultima esagerazione, la miglior critica è ad ogni modo quella dettata da un temperato e ragionevole ottimismo: migliore intanto per sè medesima, che ci si gode; e poi per gli artisti, ch'essa compensa dei lunghi travagli e incoraggia a nuove veglie feconde; e infine pel pubblico, ch'educa e invoglia ad amare e stimare le cose belle e chi le produce. Benevola insieme ed illuminata, questa critica felice, altruista, simpatica, fissando la propria attenzione e richiamando l'altrui soprattutto sui pregi, così delle cose naturali come delle artistiche, irradia attorno a sè una luce e un calore benefico di soddisfazione e di godimento, che consegue il solo od almeno il massimo fine dell'arte, accrescendo la somma della letizia comune. Purchè sincera, anche la critica degli amici non è sempre da mettere in quarantena: l'ammirazione non è

sempre banale e convenzionale; e, dopo tutto, chi sa scoprire il diamante in mezzo al terriccio, non è per certo men benemerito di chi s'affatica a trovar nel diamante stesso un'impurità. La critica della bellezza è anzi assai più difficile, e quindi più meritoria, che quella della deformità; ogni terra è sterile, infatti, per l'agricoltore ignorante e poltrone; ma quasi ogni rupe può dar qualche frutto a chi la fecondi del proprio sudore, a chi le trasfonda il vigore delle sue braccia, la volontà del proprio cervello. In conclusione, per esser davvero un critico, s'ha ad essere prima di tutto un uomo, cioè un animale eminentemente socievole, cioè ancora un essere disposto alla benevolenza e alla simpatia, prima e piuttosto che alla misantropia e all'ostilità.

*
* *

E tale è pure, sempre secondo il Guyau (A. S., II, 1), il fondamentale sentimento animatore del genio artistico: una forma straordinariamente intensa di simpatia sociale, che si espande nella creazione di nuovi mondi d'esseri vivi; anzi un amore infinito per tutte le cose reali ed immaginarie, il limitatamente fecondo di novelle e più alte esistenze: « *Je me sens pris d'amour par tout ce que je vois* », canta egli stesso nei suoi « *Vers d'un philosophe* », troppo men conosciuti di quanto meriterebbero. Se non che, qui mi pare che questo amore non sempre sia davvero d'indole sentimentale (e ciò che dico qui dell'arte creativa sia detto pure rispetto alla critica), ma rappresenti anzi più spesso un fenomeno puramente estetico, d'ammira-

zione sensoria, tendente poi, più o meno decisamente, a risolversi e a riprogettarsi all'esterno in immagini artistiche: la simpatia sociale può essere bene, anzi è certo il più delle volte, il movente segreto di tali creazioni; ma spesso pure si crea semplicemente per sè, per futile svago o per intimo godimento egoista, oppure persino a sfogo di antipatie, di rancori e di scherni, che prendono forma d'epigrammi, di giambi e di filippiche, in versi ed in prosa ed in musica, contro individui isolati, contro pluralità collettive, e magari contro l'intero genere umano.

Non cita forse il Guyau stesso poeti e romanzieri (e poteva citare del pari pittori e scultori, musicisti ed architetti), ispirati alle più opposte correnti del sentimento? Noi ci vediamo infatti sfilare d'innanzi, nella seconda metà del volume sull'arte dal punto di vista sociale, il generoso compatimento per ogni miseria umana, che domina nella poesia di Vittore Hugo (A. S., VIII, 5), la quasi paterna pietà per ogni dolore, la benevolenza universale che emana dall'anima grande provata essa stessa alle angosce più cupe, la voluttà del perdono, della clemenza, del sacrificio, e per cui « *la bonté n'est tant rien que grandeur, toute méchanceté s'explique en petitesse* » e si riconosce degna di commiserazione più che di sprezzo; e poi, subito, il desolato pessimismo d'Alfred de Vigny (A. S., VII, 3), che della natura non vede che le tristezze e gli orrori, e che ama da stoico « *la majesté des souffrances humaines* », assistendovi con impassibilità classica; l'irrequieta nervosità d'Alfred de Musset (A. S., VII, 4), che trova che « *les chants*

désespérés sont les chants les plus beaux », ma vi alterna e persino vi mesce, come un fanciullo, le pазze gioie, le risa sfrenate, le balde canzoni, « *seul, sans but, au hasard* »; l'intimità delicata, l'interna visione di Sully-Prudhomme (A. S., IX, 1), che s'espande sul mondo esteriore con la dolcezza e l'incanto delle memorie onde serbansi eterne le ore più care, con la nostalgia vagamente sognatrice d'un mondo migliore, con la poesia mite e chiara, tutta autunnale, delle sfumature, delle mezze tinte, delle penombre squisite; la semplicità un po' studiata, la commozione un tantino accademica di François Coppée (A. S., IX, 3), il democratico in guanti gialli, che canta la vita degli umili in miniature e in *biscuits* incantevoli; e infine le enormità brutali e decisamente antipatiche, smaniose di scandalo e di triviale pettegolezzo, che ci ammannirono pochi anni or sono i veristi della deformità morale ed estetica; e che c'infliggono anche oggidì certi retori della violenza (A. S., IX, 5, e XI, 1 e 2), certi romantici del cinismo, oltraggiando gratuitamente gli affetti più naturali, esaltando e glorificando le più mostruose abbiezioni umane, sfoggiando pose da rodomonti, e perpetrando idealmente, con gusto, le infamie ed i crimini, che per fortuna non posson commettere in realtà senza andare a finire in galera.

*
* *

Terzo elemento della psiche, dopo la sensitività e dopo il sentimento, è per noi l'intelligenza: la quale può anch'essa imprimere al gusto le proprie

tendenze, e all'indole sua informare i giudizi critici, e della sua coltura dar succo e sostanza alle opere d'arte: a tutto profitto del godimento estetico, della penetrazione analitica, della creazione geniale, se l'intelletto è largo e sereno, se la coltura è varia e vivace; a tutto danno, invece, se gretto e polarizzato è l'ingegno, se pedantesca la dottrina, e assiomatica: è allora, infatti, che ottennebrato da odî scolastici e traviato da feticismi tradizionali, il gusto del dotto e magari dell' « immortale » può scendere anche al di sotto, e di molto, di quello, a torto spregiato, del « volgo profano », impulsivo ed inconscio, sia pure, ma vergine e ingenuo, e, come l'istinto dei bruti, sempre appoggiato alla salda base di secolari esperienze stratificate e sommate.

Il genio è un istinto creatore, spontaneo, impulsivo, non premeditato nè preordinato (P. E., II, 5); ma non per questo l'abito del ragionare, del classificare, del predisporre, sembra al Guyau così opposto all'ispirazione geniale come pareva al Renan: le attitudini artistiche non sono così lontane dalle scientifiche come si dice; anche un sillogismo, anche una formula, anche un sistema si possono concepire in momenti accessuali di straordinaria « illuminazione interiore », direbbe il Faraday, e tutte le grandi teorie della scienza furon dal Tyn dall qualificate di veri poemi dell'intelletto. Se c'è una scienza empirica ed inferiore, c'è anche un'arte imitativa e banale; se c'è una critica d'arte che sfiora la creazione, c'è pure una critica della scienza che schiude alla mente orizzonti nuovi; e a concepir la *Divina Commedia* non presiedette

certo minore spirito matematico, giuridico e filosofico, di quanto sia occorso a tracciare un'intera cosmografia, a gittar le basi d'un codice, o a fondare un ordine nuovo di cognizioni. E con ciò, s'intende (P. E., II, 7), siamo ben lontani dall'arte didascalica pura, ibrida e inutile cianfrusaglia di vecchi pedanti, che non erano certo nè artisti di vocazione nè scienziati sul serio, almeno in siffatto lavoro: altro è l'artista pensatore, altro è il maestro di professione; se furon tutt'uno quando il sapere bambino era in ogni sua parte patrimonio comune, e quando ogni cosa nelle anime ingenue pigliava colore di poesia, oggi l'attività psichica si è troppo specializzata perchè si possa tornare fin là. Nè con questo si vuole, d'altronde, ridurre lo scienziato all' « uomo intellettuale » puro sognato dal Kant, alla mostruosa *machine à penser* priva di cuore e di nervi, senza sorrisi nè lacrime; od il poeta ad un ignorante ispirato, che passeggia, come un maniaco, declamando e delirando, in mezzo ad un mondo che non conosce e a una gente che non comprende: tutt'altro: noi predichiamo invece, e auguriamo, e preconizziamo, da un lato il sapiente che non ignora le conquistatrici eleganze dello stile, dall'altro l'artista non inferiore alle nobili ispirazioni del vero.

*
* * *

E' il caso di tutto il romanzo naturalista, l'autentico, ben s'intende, quello che può davvero, da critici serî ed onesti, chiamarsi con questo nome onorando, e che richiede da chi lo tenta, sotto la genialità artistica delle attitudini letterarie, la salda

tempra severa di quelle scientifiche (A. S., VI, 3): egli pure, infatti, come il naturalista scienziato, ricerca con probità incorruttibile il vero, segue lo stesso metodo, l'induttivo, attinge alle stesse sorgenti, i fatti oggettivi, e con la stessa pazienza e sapienza li vaglia, li mette a confronto, li classifica, li collega, e ne costruisce leggi, caratteri, situazioni, catastrofi.

Non così il romanziere che si accinge all'opera sua col suo partito già preso *a priori*, come un filosofo assolutista: allora è la deduzione tirata giù a fil di logica da premesse arbitrarie e schematiche, è il semplicismo stecchito della geometria applicato alla psiche umana sempre complicatissima e piena di contraddizioni, è la scienza grettamente intesa e incompletamente assimilata, che degenera in dogma e precipita a corollari insensati.

Il Guyau se la piglia, a questo proposito, particolarmente coi pessimisti, coi darwiniani ad oltranza, coi terroristi del naturalismo, che non vedono, anche nel mondo umano, se non la lotta per l'esistenza, violenta e spietata; e non si rammentano del fortunato rovescio della medaglia, del mutualismo, della cooperazione, della solidarietà, che in tutto il mondo animale, e, sia detto a sicuro conforto delle nostre anime affaticate, specialmente nel mondo umano, tengono un posto non meno grande e ben altrimenti capace d'evoluzione ulteriore e di più civili trionfi.

Ed eccoci alla grossa questione dell'ufficio sociale dell'arte: oggi l'artista (il poeta, dice, secondo il solito, il nostro autore, A. S., VII, 1), oggi l'artista ha delle convinzioni, e, anche senza

volerlo, adempie alla missione naturale di propagarle: il che non è punto in antagonismo con la dottrina dell'arte per l'arte, dato che la missione non sia imposta all'artista da alcuna forza esteriore, ma dalla stessa compagine delle sue idee: l'opera sua non può non recarne l'impronta, non esserne tutta animata e vibrante, se non mutilandosi da sè stessa d'ogni valore intimo e d'ogni energia comunicativa. La grande poesia (io direi la grande arte) dev'essere dunque il connubio indissolubile, la intima combinazione (A. S., VIII, 5) del pensiero e della forma, della bellezza e della verità; e raggiunge per questo e con questo soltanto, la propria finalità sociale, collaborando con le sue forze tanto più prodigiose, quanto più immateriali, all'opera somma del progresso collettivo umano.

*
* *

Vien quarto, infine, tra i modi con cui la psiche sente e rende la realtà, quello che l'idealizza, che le attribuisce significati ulteriori al di là del dato empirico, della sensazione, cioè, dell'emozione, e della nozione rigidamente intellettuale.

E' il gusto delle anime mistiche, religiose nel senso più generico e vago, ch'è anche il più alto, quello che vi risponde, così nel goder la bellezza, come nel concepirla e produrla.

Il Guyau non ne parla espressamente; ma ne dà un esempio eloquente dove ricorda (A. S., x, 2) un passo del Flaubert, nel quale di notte, per una via deserta, il suo eroe sente dall'orologio di una chiesa scoccar lentamente le ore, simili ad una voce

solenne che lo chiamasse dall'alto, ed ha un'improvvisa intuizione profonda di un mondo più vasto e più puro di quello sensibile.

E' su questo terreno, che più che altrove l'artista diventa un sacerdote (A. S., VII, 1), ed « ha cura d'anime », come ben disse l'Hugo; ed è quando attinge così negli abissi inesplorati della coscienza, ch'egli appartiene alla razza divina di cui dice Chateaubriand, ingenua e sublime, che parla il linguaggio dei fanciulli e quello dei profeti, che possiede la delicatezza della donna e la potenza del titano, che senza dimostrar nulla ci affascina e ci conquide con qualche cosa d'inconfutabile come l'amore, che sveglia in noi tutti gli echi sopiti, che suscita in noi tutte le forze ignorate dell'essere.

Di tale razza è stato lo stesso Victor Hugo (A. S., VIII, 5), il grande poeta « *épris d'avenir* ». come l'aveva sognato Ronsard, pel quale tutto vive, tutto sente, tutto ama, tutto pensa, tutto « è pieno d'anime »; e di tal razza, volere o no, è pur anche, per quanto in certo qual modo a rovescio, quel Giovanni Richepin, le cui scomunicate *Blasphèmes* il Guyau mette quasi alla gogna come « una parodia della poesia filosofica » (A. S., IX, 5), e che a me, invece, non dispiace mica del tutto: trovo io pure odiosa e grottesca l'ostentazione dell'ateismo plebeo, l'enormità gróssolana di certe espressioni da trivio, la goffa retorica scamiciata che qua e là si sente in costui sbraitare al solo scopo evidente di *épater le bourgeois*; ma come reazione alla piccola miscredenza riguardosa ed ipocrita, in guanti *glacés* e all'essenza di *peau d'Espagne*, questa « bibbia dell'ateismo » aperto e pugnace non manca.

di qualche grandezza; ed io ci sento dentro la fibra gagliarda d'un uomo, e l'impronta poderosa d'uno stile. E dove c'è dello stile, fosse magari lo stile di Satanasso in persona, io, come estetista, ammiro. Qui, poi, è anzi appunto come arte ideale, ch'io ammiro: perchè dell'ideale ce n'è mica poco, in questo barbaro materialista, profeta del Caso padrone e signore di tutte le cose, evangelista del cieco Destino che regge da despota folle le sorti di tutti gli esseri; e che, dopo tutto, rimane nell'arte, e nell'arte suprema, personificando e vivificando in immagini colossali i vuoti sogni de' suoi nemici, per poi battagliaire contr'essi alla disperata, sia pure con qualche ridevole atteggiamento di Don Chisciotte moderno, ma certo anche con qualche cosa del tragico e del sublime, che si nasconde sotto le scarne parvenze dell'allucinato signor della Mancha.

*
* *

Cercati così, e trovati non senza fatica, e tratti fuori dalle due opere del Guyau, e ricomposti insieme a modo nostro, gli elementi atti a formare una trattazione ordinata dei fattori interni del gusto, facciamo ora lo stesso per i fattori esterni, per quelli cioè che si devono alle complesse e multiformi azioni del mezzo nel quale viviamo.

Per quel che riguarda il mezzo naturale, climatico, cioè, topografico, e biologico, le condizioni atmosferiche e telluriche, l'aspetto del paese, le montagne, i piani, le acque, la vegetazione, la fauna, tutto ciò, insomma, che più vivamente e con-

tinuamente colpisce i sensi nostri e forma il sostrato profondo, la solida base dei nostri gusti, la tavolozza inesausta da cui togliamo, spesso senza saperlo, non di rado senza volerlo, i nostri colori, il Guyau non ha quasi parola: si direbbe impaziente, anzi, di distaccarsene, di farne quasi astrazione (A. S., v, 6): in letteratura, dice (poichè per lui, come più volte notammo già, le altre arti non contano), in letteratura, non sono i colori e le forme che devon determinare il sentimento, ma è al lume di questo che devono prendere forma e colore le cose. In questo, anzi, egli fonda (A. S., v, 2) la distinzione essenziale tra il vero realismo e quello ch'egli qualifica di trivialismo, pur senza dir bene in che cosa esso consista: nel fatto cioè che il primo s'addentra profondamente nella natura intima delle cose, e ne trae la poesia che s'asconde anche nei fatti più semplici, anche nella più umile vita. Còmpito difficilissimo, aggiunge, ma ad ogni modo più facile pel letterato, che dispone di una tecnica ben più ricca e ideale, che non pei cultori delle arti plastiche, più strettamente legati agli aspetti oggettivi della natura.

Egli anzi (A. S., v, 3), per allontanarsi meglio da questi, che rappresentano, pare, per lui il « trivialismo », consiglia agli artisti di spostare gli avvenimenti da essi rappresentati (giacchè l'arte per lui, almeno nella seconda delle sue opere, non sembra dover proporsi alcun altro soggetto), e nello spazio e nel tempo. Retrocessione al passato, dunque (A. S., v, 3), che circonda gli avvenimenti evocati del dolce incanto di ciò che fu, nel quale si scolorano gli elementi sgradevoli, s'accen-

tuano i più dilette, svaniscono gl'indifferenti, e ogni cosa assume una tinta d'idealità, d'intimità, di rimpianto accorato, e tutto da sè si coordina e si raggruppa artisticamente attorno a pochi elementi predominanti: l'antico è il reale purificato ed ingentilito dal tempo; e l'artista deve saper vedere anche il moderno con gli stessi occhi coi quali egli vede il passato, quasi portandosi per un momento egli stesso in un remoto avvenire da cui scorgerebbe il presente sotto lo stesso angolo da cui vede oggi l'antico.

E, per ragioni analoghe, allontanamento anche nello spazio (A. S., v, 4) la malia del lontano, il fascino dell'esotico, pone il lettore (o lo spettatore) in piena balia dell'artista, « lo novo peregrin » nelle mani del « maestro che lo guida »; e, se sfruttata con finezza, raggiunge il medesimo scopo di poesia, dilatando la simpatia umana ai più lontani confini, portando la socievolezza innata nell'uomo civile ad abbracciare le genti più eterogenee, e prima più indifferenti.

Infine, la descrizione stessa non deve ridursi ad un inventario, a un catalogo notarile (A. S., v, 6); ma trasformarsi in un'animazione simpatica della natura, per cui essa entri a far parte integrante della comunità dei viventi, e partecipi quasi a tutte le loro gioie ed ai loro dolori: e tali sono infatti i paesaggi, così suggestivi e sentimentali, di Chateaubriand, di Hugo, di Flaubert, di Loti.

* * *

Ed è questo uno dei capitoli su cui la mia divergenza dal Guyau mi apparisce inconciliabile: poichè io ritengo che in estetica siano proprio gli aspetti

fisici delle cose, quelli che devon determinare i sentimenti e i pensieri e le visioni, e non viceversa : come in etica tutto dev'esser determinato dagli aspetti morali, come in logica dai razionali, come in metafisica dagli ideali : a meno che non si voglia proprio mutare, anzi invertire, o meglio ancora sovvertire, inestricabilmente, il senso proprio delle parole, e fare del tutto astrazione dal fatto capitale, che, etimologicamente, estetica significa appunto scienza dei sensi, e, attualmente, scienza dei fatti psichici aventi nei sensi la loro sede essenziale. Oh, l'artista, il vero artista, non ha punto bisogno di offuscar le sue immagini, di diluir le sue tinte, di sfumare le sue linee, perchè da esse, se uno ne avevano, possa emanare e insinuarsi nell'anima di chi assiste il loro più o meno riposto significato! Non questo fecero Omero, nè Virgilio, nè Dante, nè Shakspeare, nè Cervantes, nè Hugo, per citare soltanto artisti della parola, padroni e signori immortali di quella tecnica men materiale che sola ha grazia presso il Guyau.

Nè tutti gli artisti che rifiutarono di dipingere solamente i tempi che furono e i paesi transoceanici, caddero nel trivialismo, nè fecero nudi cataloghi ed inventari; gli artisti più grandi, anzi, fecero tutto il rovescio: quando dovettero rappresentare cose lontane nel tempo o nello spazio, perpetrarono allegramente i più scandalosi anacronismi, pur di servirsi dei pittoreschi paesaggi che attorno ad essi spiegava madre Natura, pur di ritrarre le belle donne e i gagliardi modelli virili che offriva ai loro occhi ammalati la razza da cui venivano, pur di sfoggiar sulla tela i vivaci costumi, le ricche stoffe,

i superbi gioielli, le nobili architetture, le buone piante, i cari animali famigliari, a cui i sensi e le anime loro erano usati.

Per me, dunque, tutte le idee del Guyau su questo soggetto, non altro dimostrano, se non ch'egli non era tempra d'estetista, per quanto componesse dei versi molto ben fatti e delle pagine eccellenti di prosa filosofica: essere letterato, o meglio pensatore assai colto in letteratura, non implica punto esser buon giudice d'arte; nè, tanto meno, essere in grado di dar dei consigli agli artisti. I quali, del resto, non ne hanno punto bisogno, poichè, se sono artisti, hanno dentro di sè, ed intorno a sè, tutto quello che occorre alla produzione del bello, all'infuori di qualche nozione puramente tecnica e pratica, unica cosa che può loro insegnare un maestro provetto, uno specialista profondo nell'arte loro.

In quanto alla materia, ciascuno potrà ritrarla dalla natura esteriore, o piuttosto dall'interiore e profonda, secondo che avrà più perfetti i sensi superficiali od i viscerali: ma allora la scelta non sarà in sua balia, nè tanto meno potrà esser determinata dalle teoriche e parolaje dissertazioni dei critici.

*
* *

E, a questo proposito dei maestri, delle scuole, dei modelli, dell'ambiente artistico, insomma, in cui il gusto si forma, il Guyau non ha che due paragrafi che ne sfiorano da lontano, e da due diversi punti di vista, il soggetto, che pure in estetica è dei più capitali. In uno (A. S., v, 5) accenna al fenomeno delle reviviscenze e delle importazioni esteti-

che, segnalando l'azione esercitata dalla Bibbia e dall'Oriente sulla letteratura, ed in modo particolare sulla rivoluzione romantica: il colorito, la naturalezza, l'alta poesia umana, l'alata immaginazione grande ed ingenua, che di là s'innestarono nella lirica e nell'epica nostra, da Dante e da Milton a Chateaubriand e ad Hugo. L'ispirazione classica s'era fondata sui sensi superiori della vista e dell'udito; la biblica ci fece penetrare più addentro in noi stessi, ad ascoltar gli echi più intimi degli altri sensi, a torto creduti inferiori e negletti, del gusto e dell'odorato, delle superficie e della temperatura, dello sforzo muscolare e del turbamento viscerale, in cui appunto hanno sede organica i fatti del sentimento.

E in un altro paragrafo (A. S., XI, 2), afferma giustamente che le vere decadenze in estetica non sono mai rappresentate da uno o da un altro indirizzo artistico in generale, nè, tanto meno, dai veri maestri, dagli autentici capiscuola d'ognuna: ma dai cattivi scolari, dagl'impotenti, dagli amanuensi e dai copisti della bellezza nuova, dai tronfi plagiarî senza ingegno e senza pudore, che, presumendo perfezionarla coi loro grossolani belletti e coi fronzoli ciarlataneschi, non sanno che farne una cortigiana sguajata, anzitempo grinzosa e ributtante. Quando una scuola d'arte finisce in simili mani, è allora che, qualunque fosse il suo primitivo valore, essa è in via di dissoluzione, irrimediabilmente condannata a cadere nel più disastroso sfacelo.



Dove invece il Guyau si diffonde largamente, e dove le sue idee, quantunque confuse, incomplete, ed esposte senz'ordine, appaiono accettabili nella loro quasi totalità, è per quanto riguarda le relazioni tra il gusto degli amatori e dei produttori del bello, e le condizioni morali e sociali del popolo in mezzo a cui vivono e di cui fanno parte.

Egli dimostra complessissime tali relazioni (A. S., II, 2), e ritiene parziali ed insufficienti tutte le teorie accampate prima di lui su questo soggetto; e, riconosciuto col Taine come la società ambiente sia la matrice del genio, soggiunge però che questo, alla sua volta, crea una società ideale più elevata e perfetta, la quale poi più o meno completamente viene ad attuarsi per opera degli ammiratori: ed ecco l'altissimo ufficio, la sacra missione sociale dell'arte.

Essa ha dunque per unica leva la simpatia (A. S., IV, 3), che provoca l'imitazione ed induce all'azione conforme; ma la simpatia non si sviluppa, se non quando già esista omogeneità di sentimenti fra i personaggi creati dall'artista, ed il pubblico; o quando i primi siano d'una tale potenza, da vincer di schianto la resistenza degli altri, più o men limitata secondo la forza morale d'ognuno che assista, e da impadronirsi violentemente delle anime affascinate e conquise.

Disgraziatamente, i sentimenti migliori, più altruisti, più umani nell'alto senso della parola, sono anche i meno comuni ed i meno potenti, perchè più equanimi e più temperati, meno chiassosi e meno

retorici: e quindi non destan che poco interesse e mediocri entusiasmi sinceri ed attivi. Viceversa, gli scrittori (diciamo pure gli artisti) che attingono alle passioni del giorno, buone o cattive, giuste od ingiuste che siano, (A. S., VIII, 5) conquistano agevolmente, per un momento, anche con mezzi puerili, gli applausi, gli allori, i trionfi più deliranti; ma cadono il giorno appresso nel più profondo discredito, dimenticati o derisi, mentre i negletti del giorno innanzi, gli artisti sereni ed estranei agl'infatuamenti e alle gonfiature del quarto d'ora, gli ostinati e fedeli amatori dell'unica musa della bellezza, risplendono eterni, come le stelle fisse, di luce propria ed incorruttibile. La quale confessione preziosa, ci riconduce dritto all'arte per l'arte, all'arte pura, all'arte schiettamente estetica, che il Guyau tenta invano combattere.

*
* *

All'infuori di questo, ed anche, del resto, nell'ambito stesso dell'arte pura, quando e dove la maniera si sostituisce allo stile, il virtuosismo alla genialità, e la ricetta all'ispirazione (A. S., XI, 2), più la vita sociale diventa intensa e nervosa, e più l'evoluzione del gusto cede a una frenesia vertiginosa di novità. Oggi, ad esempio, un decennio rese più trasformati i gusti e le mode nel campo dell'arte, che non un secolo in tempi più antichi: e a quante aurore, a quanti meriggi, a quanti tramonti, a quanti crepuscoli precipitosi, noi stessi, non vecchi, abbiamo assistito! Che caleidoscopio di scuole e d'indirizzi d'arte, solo dal sessanta

in qua! Che lanterna magica, che quadri dissolventi, nella scoltura, nella pittura, nella musica, nella poesia, nel romanzo!

Nel romanzo, soprattutto (A. S., VI, 1): nel romanzo, che, volta a volta sentimentale od eroico, storico o didascalico, sociale o politico, psicologico o mistico, descrittivo o suggestivo, analizzatore di anime eccezionali o dipintore sintetico di tutta una folla ordinaria e volgare, è la vera epopea moderna, la grande epopea narrativa drammatica e lirica insieme, il riflesso fedele e completo della società attuale, la più genuina espressione della psiche collettiva contemporanea: e non tanto, io aggiungo, per ciò ch'esso dice, quanto per come lo dice; non tanto per ciò che l'autore ha voluto mettervi dentro, quanto per ciò che vi è entrato da sè. Anche dove un solo protagonista occupa il campo, il grande romanzo odierno, osserva profondamente lo Zola, si complica d'intenzioni, o meglio di radiazioni, sinfoniche e umane: anche i Werther, anche gli Ortis, anche i misantropi e i sognatori solitari sono infatti (A. S., VI, 2) degli esseri sintomatici, dei prodotti, per quanto aberranti, del tempo loro, e del luogo, e della classe sociale da cui scaturiscono. A maggior ragione, quindi, si rifletterà il mondo morale collettivo nel romanzo a due protagonisti, già più complicato, in cui due anime reagiscono l'una sull'altra, ciascuna con le diverse tendenze ereditate e acquisite, come la *Carmen* di Mérimée, un vero capolavoro del genere, o l'*Innocente*, o anche il *Trionfo della morte* del nostro Gabriele d'Annunzio. Ed espressamente, infine, e direttamente, tutta una società ci sfilerà viva e

parlante sotto gli occhi nel romanzo a più personaggi, anzi a molti, complicatissimo, difficilissimo, inestricabile intreccio d'azioni reciproche, vero brano animato di storia contemporanea: *Anna Karenine*, *La Baraonda*, *Paris*.

*
* * *

Resta a vedersi fin dove ed in che misura all'artista convenga di cedere a tutte queste influenze del mondo che lo circonda, e se e quanto possa reagir su di esso e magari modificarlo secondo i propri superiori ideali.

Il Guyau tocca di questo problema essenziale qua e là nei suoi libri, ma più di proposito nella conclusione dell'ultimo (A. S., XI, 3): nel quale, riconosciuto che più una società si estende, più si rende eterogenea ed equivoca, deplora che nella città dell'arte si sia già fatto posto, e quasi posto d'onore, alla bestia umana; e che dai romanzi patologici e criminaloidi, dai drammi psichiatrici e pornografici, emani con tutta la forza, con tutto il fascino della bellezza, la suggestione corrompitrice del male. Ma, anche dove è l'esempio del bene quello che irradia dai libri o dalle ribalte, dai marmi o dalle tele, quante pericolose illusioni vi si confondono e intrecciano, quante infeconde utopie, quante aspirazioni irrealizzabili, quanti troppo platonici amori per la virtù parolaja, per l'ideale teoretico, per l'eroismo di piazza d'armi! E che abbassamento, che degradazione, per l'arte, doversi adattare alla piatta mediocrità del pubblico gros-

so, ai gusti, alle passioni, ai luoghi comuni, alle fedi cieche del volgo, se pur vuol rimanere in contatto col mondo che lo circonda e serbarsi alla propria missione sociale! E come uscirà, dunque, da questo fiero dilemma in cui si travaglia da un secolo, per contribuir come deve al progresso umano?

Certo, egli nota, la virtù è più monotona, meno attiva, passionale, drammatica, e quindi men ricca d'ispirazione e d'interesse che non la colpa; certo, la salute, lo stato normale, il lavoro tranquillo e modesto, destan minore curiosità, posseggon minori attrattive, in confronto all'anomalia, alla mostruosità, all'aberrazione eccezionale e sregolata: chi mai, alla fiera, spenderebbe un soldo per vedere un vitello con una testa sola? Ma al baraccone dove si mostra il vitello a due teste, la folla idiota fa ressa.

Pure, non è per questa via che l'artista ha da conquistare il suo pubblico: in omaggio all'estetica non meno che all'etica, egli deve, anche senza prefiggersi scopi nè tesi estranei all'arte medesima, rispettarne a ogni costo la dignità, non trascinandola per gli ergastoli e per le taverne, pei manicomi e pei lupanari, non degradandola a far da pagliaccia e da giocoliera e da illusionista nei circhi, nei caffè e nei trivì.

Tocca a tutti i buoni, poi, a tutti gli spiriti colti e gentili, d'incoraggiar quegli artisti che per natura, non per mestiere, s'ispirino a sensi altamente sociali, rettamente progressivi, nobilmente democratici, razionalmente melioristi.



Se non che, qui mi pare che il Guyau giri l'ostacolo invece di affrontarlo, sfugga al dilemma in luogo di scioglierlo. L'incoraggiamento dei buoni e dei saggi non basta a vincere l'indifferenza del pubblico multiforme, nè a dare all'artista quella popolarità larga e diffusa che gli è necessaria per poter fare del bene: potrà, tutt'al più, fargli un po' di *réclame*, ma effimera e inefficace, se i gusti suoi, i suoi sentimenti, le sue convinzioni, i suoi ideali, s'elevano troppo al di sopra, o anche semplicemente se in qualsiasi modo son troppo diversi da quelli del popolo in mezzo a cui vive.

Bisogna dunque uscire da questa cerchia ristretta e infeconda, per altra via: e decidersi a scegliere, a optare, tra l'arte personale ed aristocratica, pura e superiore, rinunciando spontaneamente ad ogni finalità pratica ed immediata, e l'arte sociale e democratica, plastica e conciliante, decisa a vivere alla giornata in continuo contatto con la realtà umana che s'agita intorno a lei. Scelto questo partito, l'artista che ha vocazione per tale indirizzo può cogliervi allori altrettanto superbi, e trovarvi soddisfazioni non meno elevate del suo compagno che s'è sentito più incline all'altra tendenza: anche nel volgo spregiato, anche nella plebe oscura, sonnecchiano in fondo alle anime delicatezze di gusto misconosciute, ignorate ricchezze di sentimento, miniere profonde di vera sapienza, vaghe nostalgie di mondi ideali più alti e più puri. Spetta all'artista veramente e nobilmente popolare insinuarsi nel-

l'intimo di quelle anime rozze, discernervi il poco bene tra il molto male, trarnelo in piena luce, dargli le forme, i colori, le fosforescenze, le glorie della bellezza; e mostrare a quel volgo incosciente, che quelle gemme, che quei tesori, che quegli splendori son cosa sua, son suo patrimonio intangibile, son capitale fruttifero di progresso e d'elevazione individuale e sociale: toccata la molla dell'amor proprio, sollevato per mano amica dal suo avvillimento secolare, dalla sfiducia cronica nelle sue forze e nel suo valore, il popolo ascolta, il popolo sente, il popolo intende, il popolo freme, vive, agisce, segue, e l'arte sociale esiste, governa, trionfa.

*
* *

Nel primo suo libro, del resto (P. E., II, 2), il Guyau giungeva per vie diverse, e ponendosi da un altro punto di vista, ad analoghe conclusioni. Hanno torto, diceva, coloro che con Renan, Scherer, Hartmann ed altri, vedon la morte dell'arte nell'avvento della democrazia, nell'invasione delle idee banali, dei gusti volgari, della goffaggine ineducata soverchiante su tutto e su tutti. Hanno torto: la democrazia, man mano che sale, si affina; la farsa è già diventata *pochade*, la canzone scipita, romanza patetica; la fisarmonica, pianoforte; la storiaccia brigantesca e la pagliacciata da circo, romanzo d'appendice e dramma a forti tinte. Non è ancora la grande arte, ma non è già più l'arte bambina. Questa democrazia calunniata è già arrivata a comprendere e ad acclamare Emilio Zola e Riccardo Wagner, William Morris ed Alessandro

Antonelli; e, ad ogni modo, il suo gusto, se anche inferiore a quello dei raffinati, l'arte sua, se anche meno squisita di quella degli stilisti e dei superuomini, serviran loro almeno di solida base e di vasto e granitico piedistallo.

D'altra parte, l'avvenimento della democrazia apre l'adito all'arte a moltissimi ingegni, che, nati tra il popolo, difficilmente in regime aristocratico avrebbero avuto agio di rivelarsi senza piaggiare i potenti; e permette loro il successo naturale e spontaneo di cui sono degni, all'infuori di tutte le consacrazioni scolastiche ed al di sopra di tutte le forche caudine governative. I novatori geniali conquistano sempre più facilmente e più presto un pubblico che un'accademia, tanto operando direttamente su tutta la massa, quanto scoprendo tra i mille i pochissimi atti a capire, e facendo di essi i loro primi seguaci, gli ammiratori, gli apostoli, che, poco a poco, devoti, entusiasti e instancabili, traggono a loro poi tutti gli altri.

*
* *

Del gusto e dell'arte in relazione coi reggimenti politici monarchici o repubblicani, assolutisti o rappresentativi, con l'indipendenza nazionale o col dominio straniero, con lo stato di guerra o di pace, con la distribuzione uniforme o squilibrata della ricchezza, il nostro Guyau nulla dice, quantunque tutto ciò sia ben strettamente connesso con la sua tesi dell'arte dal punto di vista sociologico.

Egli si limita invece ad osservare, a proposito d'americanismo e d'utilitarismo (P. E., II, 2), co-

m'essi non siano punto così nemici dell'arte quali si volle dipingerli, e quanto invece il benessere materiale a cui s'accompagnano sia sempre o tosto o tardi fecondo di nuovi bisogni ideali ed estetici, e quindi di nuovi gusti vieppiù delicati e gentili. Competenti o no, avrebbe potuto soggiungere, è un fatto che oggi gli Americani son tra i più splendidi mecenati dell'arte, che mai vedesse la vecchia Europa; e, proceda o no ai casti idolatri dell'arte pura, è un fatto non meno reale, che anche al servizio degli industriali e dei trafficanti si va formando in questo momento tutto un nuovo ramo d'arte applicata alla pubblicità, che s'insinua con tutte le grazie e le seduzioni della poesia nei giornali, nelle riviste e nei libri, che sboccia con tutti i fascini ed i richiami delle linee e dei colori sui muri delle città e sulle pareti degli alberghi, degli stabilimenti e delle stazioni; e che forse domani trionferà clamoroso con gli strumenti e col canto, o s'ergerà nei candori marmorei dell'architettura posticcia ed effimera, nei teatri, nelle esposizioni, alle corse, lungo le passeggiate eleganti, non senza fare, insieme con gl'interessi dei suoi mecenati, anche assai dell'educazione estetica della gente tra cui si espande: ciò che del resto altra volta ed altrove, ho già cercato di dimostrare più largamente.

Ruskin, Sully-Prudhomme, ed altrettali troppo esclusivi amatori della bellezza tradizionale, fan dell'industria moderna, per una strana fobia del presente, una nemica mortale del gusto e dell'arte: essi rimpiangono la poesia degli alati molini a vento, dei grandi velieri bianchi in mezzo all'azzurro del mare, delle pesanti carrozze di posta tutte

frementi di sonagliere, distrutta per sempre dalla fumosa e inestetica macchina a vapore... Ed hanno torto, dice il Guyau (P. E., II, 3): la vaporiera, ed in modo particolare la locomotiva, è più viva, più animata, più ricca di calde e febbrili energie, più « nostra », e perciò a noi più simpatica e cara, e perciò ai nostri occhi più bella, che tutte quelle antiche flemmatiche e pigre dei nostri nonni. Noi non neghiamo punto che fosse anche, fino ad un certo segno, poetica la patriarcale vettura di Negri; ma il treno-lampo che passa davanti ai nostri occhi atterriti come una meteora fragorosa ed irresistibile, sotto cui trema la terra e sibila l'aria e la polvere e il fumo s'attorccono dietro come travolti in un turbine, questo è senz'altro sublime. E sublimi sono gli enormi vascelli moderni torreggianti com'isole in mare, i magli ciclopici delle officine, le gru gigantesche levanti negli arsenali, come fucelli, gl'immani cannoni da cento, e i sibili del vapore, e gli ululi delle sirene, ed i tonfi delle eliche, ed i fulgori solari dei grandi globi voltaici.

*
* * *

L'ambiente intellettuale, scientifico, filosofico, esercita sopra il gusto non minori influenze di quello economico e industriale, di quello morale e politico; ad ogni nuova concezione della vita e del mondo, risponde un'estetica nuova; e fiotti di poesia vergini e freschi vengono a noi (P. S., II, 4) dalle esplorate anime inconscie degli animali, dalle profonde viscere della terra onde tornano in luce le impronte e gli avanzi degli esseri strani vissuti nei lunghi mil-

lennî preumani, dalle vette dei monti calcate la prima volta dal nostro piede, dai fondi marini toccati dallo scandaglio, dai continenti remoti e dai misteriosi antropofagi ignudi apparsi all'attonito sguardo del navigante europeo, dalle compagini minime della materia vivente svelate dal microscopio, dalle grandezze smisurate dei cieli dove le audacie vane dei telescopî vanno a smarrirsi umiliate nell'infinito. Ben altre « Metamorfosi » avrebbe potuto scrivere Ovidio oggidì, dopo studiati ed assimilati i volumi immortali del Darwin!

Non dunque l'analisi uccide il sentimento poetico, come asserisce Stuart Mill e con lui tanti altri, ma sì lo eleva e lo evolve dal riflesso bruto e istintivo al cosciente e deliberato (P. E., II, 6), come già opponeva il Renan: quanto cammino da Omero ad Hugo, da Anacreonte a Carducci, da Pindaro a Shelley, nel concepir la poesia delle cose, nel rendere in arte l'amore, nell'animare di fremiti umani il sottile organismo del verso!

*
* *
*

Il Guyau non ha trattazione speciale per l'altro soggetto parallelo, delle relazioni tra l'ambiente religioso, metafisico, mistico, e il gusto del pubblico e degli artisti attraverso lo spazio ed il tempo. Ma qui pure, a proposito della scienza moderna (P. E., II, 4), egli discute e riduce al loro vero valore le idee di Goethe, di Shelling, di Strauss, di Hartmann, di Wagner, che vogliono l'arte condizionata alle leggende mitologiche, alle credenze nell'al di là, alla fede nell'ultra-sensibile e nel soprannaturale. L'indefinito è certo un grande elemento d'arte, dice il

Guyau: le vaghe penombre crepuscolari, i chiari-scuri fantastici del plenilunio, i recessi inesplorati pieni di misteri e di sorprese, del folto della foresta, tutto questo è certo ben più squisitamente e profondamente estetico della luce sfacciata del mezzodì, della chiara evidenza delle vie cittadine abbarbagliate dal sole, e delle polverose strade maestre geometriche e rettilinee tra due monotone file di paracarri volgari; così le bellezze velate intraviste tra i pizzi e le trine, o quelle del tutto celate, che solo la fantasia ci dipinge al di là delle cento complesse e piccanti barriere femminee, riescono infinitamente più seducenti e suggestive della piena e completa nudità, per quanto fidiaca ed impeccabile... Ma tra tutto questo e quegli altri misteri contro cui lotta e lotterà sempre la scienza, non c'è relazione di di sorta: la scienza non combatte se non i misteri artificiali, ed i delirî voluti; al meraviglioso naturale, all'idealità che prorompe spontanea dalle profondità del vero, essa non solo non tarpa certo le ali, ma anzi dischiude ogni giorno novelli orizzonti; ogni scoperta nuova è la fonte di nuovi problemi, da ogni conquista fatta novelle brame prorompono; l'incanto dell'ignoto è tutto, del resto, nella segreta speranza di svelarlo noi primi, il fascino del pudore in quella di vincerlo, la poesia dell'indefinito in quella di precisarlo, sia pure di fantasia.

Oh, non si fema la troppa scienza! Un grande e stupendo mistero, anche dopo sfatata ogni religione liturgica e sacerdotale, rimarrà tuttavia sempre nel fondo ultimo delle cose. Leggende, fantasie, religioni, non sono che altrettante verità soggettive e gratuite, a cui la scienza va sostituendo, anche come

materiale estetico, gradatamente, altrettante teorie, sistemi, filosofie, cioè verità oggettive e sperimentali: se al fato antico subentra oggi la legge non meno inesorabile della causalità, se alla tragica *ananke* succede la lenta ascensione verso le mete sublimi che la dottrina evolutiva ci fa intravedere nel più remoto futuro, la concezione divina del mondo non ne rimane certo sminuita, ed i confini dello spazio e del tempo non ne sono che smisuratamente allontanati.

L'ambiente religioso dell'arte, dunque, potrà mutar forma e nome, fino magari ad esser chiamato ateo e materialista; potrà quindi modificare profondamente, trasformare, magari invertire il gusto del pubblico e degli artisti, ma non mai riuscire ad escluder dal culto della bellezza gl'innamorati dell'ideale.

*
* * *

E qui finisce la nostra analisi, di cui è tempo oramai di raccogliere le conclusioni. E le mie conclusioni, chiunque mi abbia pazientemente seguito sin qui, potrebbe dettarle senza fatica egli stesso. In questo mio studio, io ho quasi rifatta, bene o male, l'opera del Guyau, condensandola, assimilandola, metamorfosandola, in certo modo, da capo a fondo. Ciò prova ch'io ho trovato nei due volumi che la compongono molte cose che m'affascinavano, e che mi costringevano a soffermarmi a studiare e a trarne profitto; ma prova pure che tutto l'insieme, ed anche moltissime delle parti, non mi soddisfacevano, mi mettevano addosso l'impazienza e l'irrequietezza

che lascian le cose belle mal collocate o troppo frammiste di scorie. Manca, infatti, alle sparse membra di questi lavori del pensatore francese, il cervello d'una teoria ben definita, coerente e precisa, che le animi e che le integri: il verbo della socialità, stampato in fronte al secondo volume, non s'impone ancora decisamente e limpidamente nel primo, ed anche in quello ha più il carattere d'un ritornello voluto e sforzato, d'un partito preso, quasi d'un *tic* dell'autore, da cui egli stesso sarebbe forse felice di sbarazzarsi, che non d'una vera dottrina da lui cimentata a tutte le prove della realtà ed a tutte le reazioni della critica.

Giunti alla fine si resta quindi insoddisfatti e confusi, affaticati e sperduti, come da un lungo cammino percorso invano attraverso i laberinti d'una prolissa ed inconcludente esercitazione sofistica: a meno di possedere il filo d'Arianna d'un'altra dottrina (se pure tale può dirsi il criterio sociale che domina nel Guyau), alla luce della quale le giravolte del dedalo possano esser percorse con metodo, e ricondurci con sicurezza all'aperto.

E a noi questo filo pareva davvero di possederlo: e per questo abbiamo affrontato il lavoro lungo e pesante, ma forse non vano, di questa ricostruzione critica dell'opera del Guyau; per questo, attraverso le molte pagine oscure o retoriche, le proposizioni aggrovigliate o aberranti, i filosofemi nebulosi o metafisici, n'abbian tratta questa sintesi tutta nostra, in cui cercammo trasfondere tutto il meglio delle idee estetiche del pensatore francese, ponendole sotto una nuova ed a parer nostro più chiara

luce, ed attribuendo loro un valore in gran parte diverso da quello che ad esse volle dare l'autore: valore, sempre secondo noi, maggiore, più positivo, più fecondo.

Ci siamo ingannati?

Se mai, rimarrebbe sempre all'attivo l'aver largamente risollevate e discusse molte questioni di capitale importanza per gli amatori e pei produttori del bello e dell'arte.

Belluno, febbrajo 1899.

MARIO PILO.
